



Jean Rouch, um antropólogo-cineasta

Entrevista com **Marcius Freire**

Gustavo Soranz (NAVI) – Convidamos você para falar do cinema do Jean Rouch porque a gente vê os antropólogos falando o tempo todo do cinema dele na perspectiva da antropologia, usando seus filmes para discussões na área da antropologia, e você tem formação na área de cinema e estudou o cinema de Jean Rouch sob o ponto de vista da cinematografia. Afinal, o que é essa coisa de antropologia visual: dois campos do saber, duas áreas?

Marcius Freire – Uma definição é difícil, mas vamos por partes. Começar pelos filmes do Jean Rouch, sobre Jean Rouch na verdade, mais do que sobre seus filmes. Acho que tão importante quanto seus filmes é sua própria postura diante desse campo. Os filmes são importantes e disso não resta a menor dúvida, mas ele tem esse traço na sua carreira, que é de ter sido ele próprio um incentivador de cinematografias, notadamente na África, e um empreendedor, alguém que gostava de enfrentar desafios. Então, com esse traço da sua personalidade, de criar desafios para enfrentá-los, ou seja, não se tratava apenas de enfrentar os desafios que apareciam, mas criar constantemente novos desafios com os quais se bater, ele envolveu-se com experiências as mais variadas. Um bom exemplo disso foi sua iniciativa de fazer filmes em super-8 na África, em Moçambique, logo depois da independência, em 1975. E foi uma experiência que associou o Ministério das Relações Exteriores da França e a Universidade de Paris X – Nanterre, que se desdobrou em vários países, inclusive no Brasil, em associação com a Universidade Federal da Paraíba. Soube recentemente que essa iniciativa perdura até hoje em países como a Colômbia. Há dois ou três anos, no Festival de Curtas-Metragens de São Paulo, encontrei-me com uma representante desse movimento, alguém que era coordenadora do laboratório em Bogotá. Trata-se, então, da permanência de uma iniciativa de Jean Rouch, que começou há mais de trinta anos.

Esse traço da sua personalidade levava a que, justamente – e essa é a segunda parte da sua pergunta –, ele considerasse que o cinema antropológico não era um campo ou um domínio exclusivo de antropólogos. Tanto é que a formação – e aqui vai também mais uma de suas iniciativas que até hoje dá frutos – que foi a criação, na mesma época da experiência moçambicana, do doutorado em cinema na Universidade de Nanterre. Rouch estava lá como o grande patrão dessa iniciativa. E





Jean Rouch, um antropólogo-cineasta

por lá passaram pessoas que tinham as mais – e continuam tendo, inclusive, pois isso também perdura até hoje –, diversas formações, que é inclusive o meu caso: alguém que tinha formação em cinema e foi fazer doutorado em cinema antropológico. E havia também psicólogos, historiadores, sociólogos, antropólogos, enfim, estudantes oriundos dos mais diversos horizontes acadêmicos. E por quê? Porque Jean Rouch considerava que esse campo é um campo multidisciplinar e essa é a minha opinião também. Esse é um campo multidisciplinar, ele vai existir, vai se desenvolver cada vez mais se ele tiver a participação de especialistas dos mais diversos campos. Acantonar esse campo, esse domínio, junto a uma disciplina qualquer é colocar-lhe amarras, num momento em que todas as disciplinas estão soltando suas amarras. Então, no meu entender, a antropologia visual é um campo multidisciplinar por excelência.

Agora, com relação ao intitulado do campo, que é a terceira parte da sua pergunta: antropologia visual. Quer dizer, antropologia visual, relações cinema e ciências humanas, cinema e humanidades, existem várias denominações para esse mesmo campo. Antropologia visual é um termo, uma expressão, uma denominação que, na verdade, vem sofrendo, não apenas questionamentos, mas questionamentos epistemológicos. No livro a que me referi [*no curso*], que não é tão recente assim, pois foi publicado em 1997, cujo título é *Rethinking Visual Anthropology*, os organizadores, Marcus Banks e Howard Morphy, questionam justamente essa idéia de que a antropologia visual seja um campo apenas de estudo da antropologia feita por, - ou que se serve de - instrumentos de registro, instrumentos técnicos como o vídeo, o cinema, a fotografia, e abre completamente o leque dizendo: não, a antropologia visual pertence ao domínio dos estudos das manifestações visíveis, ou seja, praticamente tudo. Literalmente, eles dizem: “Antropologia visual, tal como nós a definimos, tornou-se a antropologia dos sistemas visuais ou, mais amplamente, das formas culturais visíveis”. Quer dizer, tudo que é do domínio do visível: a pintura, a escultura, o cinema, a fotografia, não importa, tudo que é do domínio do visível seria, então, parte desse enorme campo de estudos que seria a antropologia visual. Bom, você pode concordar ou não concordar com essa definição, para mim ela é um pouco exagerada em termos de abrangência, mas a rigor, você pode considerar que a antropologia visual é uma antropologia que se ocupa daquilo que é visível. Por que não?

Nós temos outra postura que eu considero interessante. Não é a única, mas é aquela que, para mim, é a mais consequente; isso em relação a esse nosso campo





Marcus Freire

específico, que foi aquele que nós discutimos aqui durante esses dias todos: o filme etnográfico. Aí nós vamos fazer um recorte muito mais preciso nesse campo tão vasto, um recorte que leve em conta, mais especificamente, as imagens em movimento, sejam elas produzidas ou tendo como suporte a banda magnética, ou seja, o vídeo, a película ou o suporte digital, não importa, o que importa é que são imagens em movimento na sua relação com o estudo do homem, do ser humano. Segundo essa proposta, existe uma disciplina que tem como foco essas relações, uma disciplina que se chama Antropologia Fílmica. Deixemos de lado a antropologia visual, estamos falando de Antropologia Fílmica, que seria, em rápidas palavras, o estudo do homem, o homem visto no mundo histórico, mas esse homem que também está presente numa determinada imagem que foi produzida por alguém, até por ele próprio. Então estamos diante do estudo do homem e da imagem do homem, e a partir dessa relação entre esse homem que está no mundo histórico, homem aqui considerado como ser humano, e esse ser humano filmado. É aí nessas relações que se situa o objeto dessa disciplina, que seria a Antropologia Fílmica. Eu acho interessante como proposta, uma proposta feita há muitos anos por Claudine de France, que, estou certo, tem muita pertinência e nos ajuda a nos situarmos melhor nesse mundo tão vasto que é a antropologia visual tal como a vimos acima.

Gustavo – Jean Rouch é uma expressão disso, não? Aquela história: é um cineasta? é um antropólogo? Alguém que propunha uma antropologia compartilhada com o outro, não só indo registrar, mas ouvindo o ser humano do outro lado, deixando ele falar.

Marcus Freire – É, inclusive ele se ressentia de, muitas vezes, ser considerado apenas um cineasta e não ser considerado também um antropólogo, o antropólogo que ele era, com um doutorado dirigido por Marcel Griaule, que em termos cronológicos, em termos históricos, é um dos primeiros cineastas-antropólogos franceses. Marcel Griaule, com quem ele estudou os Dogon.

Mas ele vivia essa dupla vida: antropólogo, cineasta, para alguns mais cineasta do que antropólogo. Hoje se descobre que ele deixou também, no campo da antropologia, uma contribuição enorme. Muitos já dizem – e outros já disseram há mais tempo – que ele tem uma contribuição muito efetiva para a antropologia francesa, sobretudo a antropologia da África negra. Então ele era um homem, como eu disse lá no começo, que adorava criar desafios, de enfrentar desafios e um homem multidisciplinar por excelência. Ele, decididamente, não aceitava essa idéia de acantonar





Jean Rouch, um antropólogo-cineasta

o filme antropológico em um campo determinado. E eu, pessoalmente, acho que fazer isso é extremamente redutor e dá pouco alcance ao debate.

Gustavo – E a superação dos desafios por parte dele, como você esta falando, não era só nos limites entre os campos, mas também tem uma coisa com relação à forma do filme, não é? Parece-me que ele contribuiu mesmo na formulação das câmeras, do som direto, e na idéia de como é que aquilo tinha que funcionar, experimentando nos filmes como aquilo podia ser melhorado. Coisas que mudavam basicamente a postura do cineasta em relação ao objeto, mudavam todas as possibilidades do filme documentário.

Marcus Freire – É interessante você tocar nesse assunto porque justamente na época em que ele começou os ateliês a que me referi antes, em meados dos anos 70, com a experiência de Moçambique, o vídeo ainda não era tão desenvolvido; ele já existia, mas não era de tão fácil acesso. A idéia então era fazer filmes com meios mais modestos, pois o 16mm era muito caro. Foi assim que ele começou essa experiência com o super-8, e aí entra também a questão da inovação: ele foi ao Japão para falar com os fabricantes de equipamentos. Naquela época, aliás, hoje em dia as coisas não mudaram muito, pois as câmeras de vídeo, em sua grande maioria, são japonesas. Como eu dizia, naquela época os equipamentos super-8 também eram predominantemente japoneses: Sanky, Sanyo, enfim, marcas japonesas. Ele foi justamente propor, tentar motivar os fabricantes a desenvolver um sistema de som mais eficiente, porque o som do super-8 era gravado diretamente na película. Primeiro havia uma defasagem de alguns fotogramas entre a imagem e o som, o que tornava a montagem um verdadeiro inferno, pois a pessoa falava e o som correspondente à sua fala ia estar alguns quadros à frente. Tampouco existiam chassis que comportassem mais de dois minutos e meio de película. Então, ele foi ao Japão para tentar convencer, estimular, enfim, persuadir os fabricantes a fazer um sistema que não fosse tão amador. Ele disse que ouviu um *niet* dos japoneses. Ele diz *niet* porque, segundo declara, não sabe dizer *não* em japonês. Os japoneses teriam lhe dito: “Olha, nós não temos interesse algum nos seus problemas, o nosso negócio é fazer câmera para amadores, para pessoas que vão filmar festas de aniversário, piquenique no parque, não me venha com essas suas histórias de profissionais” E não deu certo. Mas, com alguns amigos como Beauviala e o fabricante francês Beaulieu, ele chegou a desenvolver também equipamentos que, como você diz, evidentemente influenciaram a postura do cineasta diante daquilo que vai ser objeto de seu registro.





Marcius Freire

Gustavo (sobre a Mostra Amazônica do Filme Etnográfico) – A idéia de pensar os olhares sobre a Amazônia, sobre seus povos, essa região que sempre foi pensada e representada sob olhos do estrangeiro, signos de exotismo e essa coisa toda que destacava essa exuberância da natureza em detrimento de qualquer idéia de população. Essa idéia naturalista que até hoje permeia as estratégias de intervencionismo na Amazônia, como se a região fosse um manto verde de natureza e não existissem pessoas, como se não existisse cultura, um lugar aculturado...

Marcius Freire – Isso é verdade, e não é só com relação à visão do estrangeiro. A visão do estrangeiro está presente em boa parte das imagens que se tem do Brasil. Quando não são feitas por ele, são feitas pensando nele. A imagem é um pouco essa: vamos preservar a Amazônia, temos de acabar com o desmatamento, com as queimadas. E essas pessoas que moram por baixo, como você disse, desse tapete verde? Como é que elas vivem? Quais são as suas necessidades? Como é que elas estão integradas a esse país chamado Brasil?

Eu acho que a iniciativa de vocês, no sentido de justamente mostrar essa população, é fundamental, porque nesses dias que aqui fiquei, eu fiz questão de ver todos os filmes, às vezes você pode até questionar os filmes, tem filmes que são melhores do que outros, tem filmes que são muito longos, tem filmes que têm problemas técnicos, tem filmes que têm problemas de linguagem, de edição, enfim, mil problemas, mas uma coisa é comum a todos esses filmes: você descobre esse outro que está, para usar a sua expressão, embaixo desse tapete. E quem está descobrindo isso são brasileiros como eu. Por quê? Porque esses filmes têm, muitas vezes, foco em coisas muito precisas. Coisas que às vezes poderiam passar despercebidas em filmes feitos para a televisão ou para exportação. Mas, aqui nesse nosso contexto, às vezes temos filmes que se dedicam a questões que são, digamos assim, menores se levarmos em conta os destinatários a que acabamos de nos referir. Então, através desses filmes, de repente nos aproximamos dessas populações. Começamos a penetrar nos problemas com os quais elas se deparam no seu dia-a-dia, e com outros que às vezes o filme não mostra, mas que nos são sugeridos a partir dos dados que nos são fornecidos por esses personagens magníficos, que são pessoas que tem uma tradição oral fantástica. Eu vi filmes aqui, filmes que eu considero ruins, filmes que não foram obrigatoriamente feitos por pessoas locais, da região amazônica, mas que tinham depoimentos incríveis dessas pessoas; e só aqueles depoimentos valem o filme. Independentemente das suas pretensões – que às vezes





Jean Rouch, um antropólogo-cineasta

são apenas pretensões, ou seja, filmes pretensiosos –, com uma visão muito externa e algo folclórica, como “Parteiras da luz”, por exemplo, mas os personagens que fazem parte desses filmes, que neles são entrevistados, às vezes de uma forma pouco ética ou pouco respeitosa, compensam o mal-estar que o tratamento que lhes dispensa o cineasta possa nos causar. A maneira como essas pessoas falam, como elas se expressam, e o mundo que elas trazem através do verbo e das suas expressões, a sabedoria natural que revelam, são de uma eloquência extrema. E esse é talvez o mais fantástico papel do filme documentário: trazer até nós esse mundo.

Mas, existem ainda outros tipos de filmes cujos diretores não são da região, mas que têm com ela um outro tipo de relação. Seus filmes não são exercícios narcíseos onde o outro serve apenas para colocar em evidência sua própria afetação. Tal é o caso de Jorge Bodanzky, que não é daqui, mas trabalha com esta região e com seu povo, há quantos anos! Seus filmes são um testemunho da relação afetiva que ele tem com a Amazônia.

Gustavo – Existe um comprometimento, uma postura dele enquanto realizador, com o tema, com as populações daqui, com as histórias daqui. Não somente chegar com pretensões e intenções e por aqui passar. Você vê que a recorrência do tema da Amazônia na obra dele mostra isso, uma coerência, um compromisso em, de alguma maneira, tratar da complexidade da Amazônia.

Marcus Freire – É isso mesmo! E aí, já que o nosso tema era Jean Rouch no começo dessa conversa, foi o que fez Jean Rouch na África do oeste. Ele não é africano, ele é francês, mas conseguiu como ninguém retratar aquela população. *Mutatis mutandis*, é um pouco o que faz o Bodanzky com a Amazônia. Outros chegam e querem fazer o seu filme, filme que é mais um exercício egocêntrico a partir de uma matéria-prima que é encontrada aqui. Isso também acontece na África e em outros lugares “exóticos”. Jorge, ao contrário, como disse acima, mostra a sua relação com a região amazônica, assim como Rouch mostrava sua relação com a África.

A maior parte dos filmes que vimos aqui nesses dias foi uma verdadeira imersão nesse mundo tão pouco conhecido dos brasileiros que é a Amazônia. A mostra de vocês é um evento que fazia falta no contexto do filme documentário no Brasil, notadamente do documentário etnográfico. Eu acho que uma iniciativa que vocês podem pensar para o futuro é fazer esses filmes saírem daqui, circularem. As pessoas que vêm aqui vão vê-los, mas é importante também eles irem ao encontro de pessoas que não vêm aqui.





Marcus Freire

Gustavo – Uma itinerância, uma associação com outros festivais.

Marcus Freire – Exatamente. Se aliar com algumas instituições, de repente a Mostra daqui vai para outros festivais e mostras, como faz o *Bilan du film ethnographique*. O *Bilan* tem uma parte que é itinerante. A organização faz uma seleção dos filmes participantes e cede a instituições, mostras e festivais. Então isso seria algo a ser pensado. Uma maneira de dar a conhecer esse trabalho fantástico que vocês estão fazendo aqui em Manaus.

